

СВІТОГЛЯДНІ УНІВЕРСАЛІІ МАНЬЄРИЗМУ В ЕЛЛІНІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Кожного разу, зіштовхуючись із характеристиками таких перехідних епох, якою був, наприклад, еллінізм, слід робити акцент на суперечливому характері їх оцінки в процесі еволюції мистецтва. На одній чаші вагів їх, здавалося б, внутрішня порожнеча, хворобливість, напруженість і нервозність, інколи картинність і манірність при постановці та вирішенні художньої проблеми, відчай і надлом, на іншій – цікаві художні рішення, і здатність, воля переживати все те, що зветься болем і надривом, адже ці фактори є спонукальними стимулами креативу.

Тому, такі зламні періоди епох, як і етапи *stilwandel* у художніх стилях, несуть у собі одночасно і креативний, і руйнівний початок [9, 65]. Це одне з тих протиріч, якими насичена будь-яка маньєристична фаза у світовому мистецтві, тому її природа така цікава, і її важко препарувати. Але чудова незграбність, нервозність, катастрофічність перехідних епох все ж за наявності обох початків має явною домінантою початок діонісійський, руйнівний, демонічний, фатальний, що тим швидше викликає до життя свою протилежність, чим яскравіше виявляється. Це періоди «зі рваними краями», «рвані рани» на тілі мистецтва, які важко загоюються і мають дуже хворобливий характер. Але саме крізь ці рани видна дійсна суть мистецтва, його світло, в ці періоди тканина мистецтва нарощується на його кістяк так, що крізь рани видна його природа. Мимоволі згадуються світоглядні засади послідовників ісіхазму з їх розумінням природи світла і ставленням до ран на тілах мучеників, крізь яких сяє світло достеменно. Мистецтво в такий час кровоточить, але ж саме кровопускання – це той перевірений метод, до якого століттями зверталися для повернення до життя хворих, що мають померти, приносячи їм полегшення, хоч часто й уявне.

Вперше, мабуть, явно виражений кризисний стан спіткав мистецтво після закінчення епохи класики в Давній Греції, коли античність “видихнула” еллінізм, за суттю багато в чому маньєристичний. Це час, характерний контрастами ліричних і драматичних настроїв у мистецтві, поєднання в одному творі сплесків гарячої емоційності і мармурової холодності [8, 226-227]. Зникають притаманні класиці гармонія і розсудливість, пропорційність і співмасштабність, коли будь-який храм або статуя мали бути співвіднесені з людською постаттю, проявляється гігантоманія, яка ніколи не була хворобою грецьких майстрів, і що відрізняла художників Давнього Сходу, звідки і прийшла до греків. Мовчазний спокій та врівноваженість грецьких образів змінює емоційність, що раніше ніколи не торкалася мармурового чола ані бога, ані людини. Мистецтво спускається з Олімпу і поступово вчиться жити серед людей – все частіше з'являються образи простих смертних, посилюється інтерес до побутових сюжетів, що спичиняє поступову відмову від ідеалізації образу. Але це відбувається не відразу, для мистецтва, виплеканого на амброзії „епохи богів”, земна їжа не відразу стала припустимою, тому його чекав ще „період героїв”, той самий проміжний або перехідний період адаптації. Це відбувається не завжди природно, часто викликаючи хворобливу реакцію, що виявляється в багатьох образах.

Навіть за зовнішніми ознаками твори, наприклад, Лісиппа багато в чому маньєристичні – для них характерна та зовнішня красивість при внутрішній порожнечі, вірніше, спустошенні, що відрізняє маньєризм. Це був “видих” Давньої Греції, так само, як маньєризм був “видихом” Ренесансу. А масштабність композиційних задумів епохи еллінізму, його схильність до гігантоманії комуфлюють відсутність нових за своєю суттю ідей. На зміну мовчазній, небагатослівній і розміреній раціональності, відповідності і простоті грецької класики прийшла вишуканість, рафінованість злегка солодкуватого, помпезного періоду еллінізму. Але мистецтво еллінізму не було порожнім за своїм змістом, воно не стало „мильною кулькою”. То ж хіба не важливо, що саме в цей період, про який прийнято говорити як про кризу грецької класики,

були створені до цих пір найвідоміші у світі і найдосконаліші зразки скульптури – „Ніка Самофракійська» й «Афродіта Мелосська»? Цього вже досить, щоб реабілітовувати еллінізм, аргументувати його необхідність. Більше того, саме він дозволив грецьким персонажам розімкнути уста, він наділив їх віковою характеристикою, він дозволив індивідуалізацію, позбавив від хай ідеального, але шаблону. Але уста дійсно розімкнулися вже без страху деформувати дійсну красу, приносячи її в жертву заради натуралістичності, але розімкнулися для чого? Найчастіше не для посмішки, що нагадувала про безхмарний спокій класики, не для вираження чуттєвості, коли досить було б напівжесту, «недо-руху» щоб заронити недосказаний еротизм в образ, а зовсім для іншого. Для стогону, крику болю або відчаю.

Прикладом такого твору, який виражає весь біль надломленої епохи, став „Лаокоон”, свого роду „маніфест еллінізму”. Свого „Лаокоона” здійняла на гребінь хвилі маньєристична фаза чи не кожної художньої епохи, тобто „Лаокоон” – це своєрідна маньєристична константа стилю, його „твір-сповідь”. Епоха в її кризисній фазі, її оповісник-художник так само прагнуть вирватися з вимушено стриноженого стану, так само обплутані протиріччями, так само безвихідні в своєму існуванні. Вони викликані до життя болем, їм судилося пройти через біль і спустошеність, але це спокутна жертва, це страждання спокутує всі гріхи мистецтва перехідної епохи. Все завжди народжується в гріху і стражданні, тим більше мистецтво.

Ніцше вбачав в еллінізмі переважання діонісійського початку [6], що вже передбачає торжество страждання і буйство екстазу, який супроводжує як процес агонії попереднього організму, так і процес зародження нового. Мистецтво еллінізму – це, за висловом М. Алпатова, „пристрасть, доведена до межі”, а значить, знову біль і екстаз. Поряд з цим мистецтво еллінізму було наділене межею, яку греки визначили як *lepton*, тобто тонке, витончене, ніжне [1, 116]. У цьому і полягає одне з протиріч, які завжди відрізняють епохи зламу, однією з яких є еллінізм. Він передрік гучну ходу давньоримського мистецтва, хоча ця гучність і була багато в чому гуркотом відлуння грецької

класики – можна все давньоримське мистецтво як таке визнати за маньєризм давньогрецького, його фазу „stilwandel”. Майстрів еллінізму називають швидше передвісниками римського мистецтва, ніж продовжувачами грецького [1, 116], але проблема вибору підміняє проблему затвердження самостійності, творцям мистецтва епохи еллінізму не приписують оригінальність. Багато в чому характер мистецтва еллінізму, тип особистості його творця визначався і зміною типу глядача, тобто споживача художнього продукту епохи. Саме залежністю від глядача пояснюється часто „надуманість і манірність мистецтва еллінізму” [7, 654]. Змінився і той „узагальнений ... цілісний образ”, який характеризував епоху класики, – він виявився розщепленим, розколотим і роздрібненим, і навіть індивідуалізм, властивий мистецтву еллінізму, мав різні відтінки, – частково був пов'язаний із „усвідомленням людиною свого безсилля перед законами буття” [4, 260]. Але індивідуалізм еллінізму інколи звинувачують і в непомірності, оскільки самоуглубленіє доводило до в'ялості [5]. Та гармонія, яка характеризувала образи класики, поступилася місцем суперечливим і складним, пафосним образам еллінізму, на яких лежить відбиток «нерозв'язності конфліктів, перерісших в трагічність» [4, 260]. Суперечність, властива всім епохам stilwandel, маньєристичним фазам у мистецтві, не обійшла і античний „маньєристичний етап”.

О. Лосєв згадує про суперечливий характер епікурейської естетики, що будується на поєднанні непоєднуваних, здавалося б, рис, як це відбувається в будь-який період stilwandlung. Йдеться про злиття „розчарування з [саморуйнівцією] і відчаю – з насолодою” [5]. Знову – внутрішній конфлікт, настільки характерний для маньєризму будь-якої епохи, для періоду stilwandelчи не кожного стилю в мистецтві, конфлікт, що стає інколи відправним пунктом для творчого пошуку, а інколи й її тупиковою фазою.

Еллінізм, як і маньєризм, як і романтизм, вважається епохою розчарування, для якої характерний і сентименталізм, і заглиблення в себе. О. Лосєв пише, що естетика вже раннього еллінізму віє втомою і розчаруванням, ніби людина, перш за все, творець, перестала чекати чогось великого і справжнього, махнула

на все рукою перестала прагнути і сподіватися, бо сталося щось невинне і остаточне, хоча це і було тимчасово і властиво лише ранньому еллінізму: „Якась велика душа перестала прагнути і сподіватися, щось сталося невинне, остаточне, чогось великого і сильного, чогось прекрасного і величного вже не можна було повернути, та і згадувати вже не було сил”. Еллінізм цього періоду немов махнув рукою на все: на минуле, на майбутнє, а в сьогоденні він лише хотів би забути і замкнутися на собі. Печатка невинності, безповоротності, примиреності з невдачею всього буття в цілому лежить на цих красивих, але безплідних філософських школах раннього еллінізму.... Їм не вистачає енергії, цілеспрямованості, руху” [5]. Це якраз той настрій, стан, який можна охарактеризувати як маньєристичну фазу в художній культурі. В даному випадку в це трансформувалася давньогрецька класика, наступна безперечна мутація чогось „справжнього і великого” станеться в Італії в її постренесансовий період.

У контексті розмови про розчарування і порожнечу, що вимальовують філософію еллінізму, естетику, культуру, мистецтво, знов невідворотно встає питання про безпліддя, в якому часто звинувачують маньєристичні етапи мистецтва і культури в цілому. Але в даному випадку, як згадує О. Лосев, це безпліддя, з наявністю якого важко не погодитися (лише оцінки йому давати можна різні), стає привабливим саме по собі, це ”багате, насичене безпліддя”, „музичне і дзвінке” [5].

Але якщо, спираючись на оцінку того ж О. Лосева, філософські школи й естетику хай лише раннього еллінізму, але все ж таки можна докоряти в недоліку рухів, енергії, наявності відбитку байдужості, то мистецтву властиві й інші особливості. Перераховані відмітні риси не несуть відбитку негативу, це, як вказувалося вище, просто оцінювальні категорії, але в мистецтві еллінізму їх констатувати важко. Дії архітекторів, що створюють грандіозні за задумом і масштабом споруди в цей час, зазвичай пояснюють необхідністю затвердити панування, прославити потужність і т. п., насправді ж, безумовно, причини лежать в іншому, глибиннішому пласті свідомості. Ця гігантоманія, причини

якої часто вбачають у синкретизмі локальних традицій із традиціями завойовників і в прагненні оспівувати славу володарів, може пояснюватися і по-іншому – це спроба заглушити в собі той самий дзвінкий вакуум гігантськими розмірами будівель, подавити страх зяючої порожнечі, це кам'яне втілення внутрішньої боротьби.

Важко не погодитися з тим, що класичний ідеал ясності і гармонії дійсно прийшов до занепаду [5], але для суб'єкта, що творить, це якраз те, що є необхідним: лише втрата гармонії і спокою, рівноваги і передбаченості провокує зліт творчої енергії. Адже саме в період еллінізму, а не „золоте століття” давньогрецької класики були створені ті твори, які і понині прикрашають зали всесвітньовідомих музеїв і вважаються перлинами скарбниці світового мистецтва.

Безумовно, ні про яке порівняння йтися не може, але все ж констатувати різний за глибиною психологічний стан творів скульптури високої або пізньої класики й еллінізму не складно. Висока класика дає нам гармонію і спокій Фідія, розміреність і стійкість Поліклета, ідеальність пропорцій у храмах Іктіна і Каллікрата. Твори саме цих майстрів заклали основу для того, щоб вважати золотим століттям епоху їх творчості, розквіту полісів, що на деякий час мали відпочинок від війн, хоч і короткочасний, це був і сплеск у філософії, науці, літературі. Продуманість і лаконічність Парфенона, врівноваженість композицій фідіївських метоп, „Дорифор”, „Діскофор”, „Поранена амазонка” Поліклета – це і є рівний перебіг „золотої класики”. Що може бути спокійніше і стійкіше за „Дорифора” з його ідеально знайденим контрапостом? Нарешті розв'язана проблема центру тяжіння постаті, яка так довго хвилювала Гармодія, Арістогітона, Мірона та інших майстрів ранньої класики, чітко продумані пропорції, сувора вертикаль, на яку „посаджена” постать, – усе це і створює той ефект непорушності і незаперечності, який синонімічний позачасовості, він породжує візуальну „густину” образу, його існування поза часом, віком, настроєм, тощо, що майже завжди було властиво творінням скульпторів Давньої Греції. Але в даному контексті головне – якраз саме це „майже”.

Фідійські образи наділені тими ж рисами, але в його роботах можна вбачати ще й буквально математичну досконалість мистецтва композиції, що птаманна кожній з кількох десятків метоп Парфенона. Але вже в пізній класиці прослідковується поступова втрата цих базових рис, заміна їх іншими, що знов „висмикує” майстра зі стоячої води епохи ідеалів і перекидає в епоху їх пошуку, щоб черговий раз занурити його в епоху втрати тих самих ідеалів, відмови від них і знов їх же пошуку.

Роботи Скопаса стають чимось на зразок містка від спокійної громіздкості „усталено-поліклетівського” періоду до лаокоонівської пульсації дихання еллінізму. Скопасівська ”Менада” поєднує в собі ідеальне трактування пропорцій класики і прагнення до ідеальної краси з діонісійським (і у прямому, і в переносному значенні цієї категорії) початком еллінізму. Цей різкий рух, енергія, яка закладена в образ жриці Діоніси Скопасом, присікає спокійний перебіг гармонії класики і передбачає внутрішній надрив мистецтва еллінізму. Найлегше спостерігати цей процес саме крізь призму скульптури, оскільки мармурово-бронзова рапсодія образів найбільш матеріально передає енергію, закладену в їх суть. Гармонія образів у мистецтві високої класики внутрішньо порожня, оскільки позбавлена занепокоєння пошуку. Якщо рання класика – це епоха постановки завдань, висока і пізня класика – доба знайденого, а еллінізм – період того, що бере під сумнів уже знайдене, гіпертрофує його і чи не відрікається від нього. Фідійська досконалість мовчазна, вона просто паразитично використовує знайдені формулювання у мистецтві, використовує абсолютно, майстерно, але егоїстично. Але еллінізм знов порушить той штиль, який встановиться у класичному мистецтві. І якщо творчий акт розглядати, за прикладом М. Бердяєва, як рух за висхідній і низхідній [3], і якщо мистецтво до високої класики йшло по висхідній, то на її гребені воно застигло без руху.

Класика стала тією жирною крапкою, яку поставили греки в процесі вдосконалення акту творіння. І лише еллінізм перетворив цю крапку на кому, продовживши рух вже по низхідній, рух динамічний, імпульсивний, стрибкоподібний, екзальтований. Це рух відторгнення, хоч і заснований на

живильному елементі тієї ж класики, що відторгається. Крім того, чи по низхідній він відбувався, – теж можна сприймати як складне питання. Адже ці віяння в мистецтві призвели до появи іншого, як якісно, так і категоріально іншого, іншого за настроєм арт-чинника. А якщо визнавати в будь-якій творчості есхатологічний елемент [3], то еллінізм, як і маньєризм, просочений цим настроєм якнайбільше, транцензус творчості, той самий вихід за межі, про який писав Бердяєв, дуже яскраво дався взнаки саме в мистецтві еллінізму. Класика при всій її досконалості була повною мірою позбавлена того екстатичного стану, в який впав еллінізм. І це краще за все доводять ті самі „твори-сповіді” епохи, про які згадувалося вище. Такими рисами володіли і рельєфи Пергамського вівтаря, який теж можна назвати „твором-сповіддю” еллінізму. У них сконцентрована вся та експресія, яка поширюється „по низхідній”, про що писав М. Бердяєв у своїй праці „Творчість і об'єктивація”. Сконцентрований біль образів Пергамського вівтаря Зевса – це біль епохи, яка фактично стала старістю класики, але ця старість виділяла фонтануючу енергію відчаю, на яку не була здатна „золота” фідійська класика. Живі вузли мармурових титанів, змії, богів, кентаврів, які заповнюють фриз вівтаря, своїм криком буквально приголомшують, енергія вирує, скапує з поверхні вівтаря. Це і є „сповідь” майстрів класики, які вклали в рельєфи весь відчай туги за гармонією класичної епохи, яку вже не повернути.

Передвісником цього процесу була ще „Менада” Скопаса в пізній класиці, але лише в таких творах, як „Лаокоон” або рельєфи Зевсового вівтаря в Пергамі це переросло в усвідомлений рух внутрішнього пориву майстрів. А „Лаокоон” сприймається ще разючішим, оскільки його біль відчувається і в прямому, і у переносному розумінні цього поняття, це непочутий пророк майбутнього відчаю, який є в будь-якій перехідній добі, готує творчу особу до періоду порожнечі і лікувального лихоліття.

Робота-сповідь художника або цілої епохи – та, яку можна визнати квінтесенцією усіх поставлених завдань і маніфестів епохи. Екстатичність творів була передбачена ще в „Менаді”, коли Скопас став свого роду

прабатьком екстазу в мистецтві вже еллінізму. Не даремно ж дослідники вказують на те, що в його роботах, і перш за все, в „Менаді”, є „драматизм, перелетіння складних відчуттів, спалахи людських пристрастей”, вже загублена „монументальна ясність високої класики” [8, 197]. Але це рух, цей трагізм, які відчуваються в „Менаді”, у „Лаокооні” посилюються, ускладнюються завдяки й композиційній складності, яка відрізняє більшість „творів-сповідей” „маньєристичних” епох. Заламані руки жерця в цій скульптурній групі – це той відчай вагання і відсутності відповіді на питання у діях, стан в якому перебуває мистецтво; його відчайдушна спроба вирватися з живих зміїних кілець – спроба майстрів вислизнути з закостенілої досконалості гармонії класики. А страждання на обличчі – передбачення, поки що суто інтуїтивне, художниками того, що відбувається революційний переворот, але такий, що веде до хай тимчасового, але все ж затишшя на творчій ниві. Віднині мистецтво повинне буде почекати нового витка, джерело Гіппокрени світового художнього процесу на якийсь час виснажилося. Зрозуміло, не скрізь, географічний аспект має колосальне значення, але, обмежуючись чато рамками Європи, можна брати на себе сміливість такого твердження. Луска досконалості грецької класики блищала під фідійським сонцем дуже різко для очей, і очі майстра повинні були відпочити. Ось тут і настає той самий лікувальний проміжок, період відпочинку від творчого екзальтованого под'єма, який виснажив майстрів грецької класики, – еллінізм, цікавий сам по собі, і приносить античному світу відпочинок. Це відповідає теорії Л. Гумільова про пасіонарні поштовхи – то був період „запеклих пунічних війн” [8, 224], коли мистецтво не може бути головним способом викиду енергії пасіонарних особистостей.

Еллінізм суперечливий за своєю природою, він породжує одночасно гігантоманію і прагнення до камерності [8, 224], що ще раз підтверджує теорію про його маньєристичність.

Пергамський вівтар – це квінтесенція маньєристичного настрою образотворчого мистецтва еллінізму, візуалізація його гігантоманії у гігантомахіях. Навіть та дробність і надмірна деталізація, які будуть перейняті

римськими майстрами у греків доби еллінізму, можна вважати не недоліками творів, а саме характерними рисами скульптури еллінізму: їх наявність призводить до відсутності тієї цілісності, яка відрізняла образи класики. Роздробленість образу співвідноситься з дрібністю, уламковим характером менталітету людини цієї епохи, відсутністю цілісного, гармонійного образу мислення, драматизмом стану. Гігантоманія еллінізму, властива як архітектурі, так і скульптурі, його розмах теж будуть успадковані Давнім Римом. Не даремно і сюжети вибиралися, сповнені напруги й драматизму, а цим критеріям як не найкраще відповідали гігантомахії та титаномохії. Тому елліністичну епоху в античній скульптурі можна назвати періодом „гігантоманії гігантомахій”. У той же час виникає інтерес до битових сюжетів, образів простих смертних поряд з образами богів, героїв і спортсменів, що відрізняло сюжетіку скульптури еллінізму від класичної. Але ці образи якраз і були відмічені згаданою вище відсутністю цілісності.

Поряд з тим, що образи творців еллінізму вже мають і вікову характеристику, і відмічені мімікою, і не позбавлені фізичних вад, тобто досить натуралістичні, в той самий час саме еллінізм породжує кілька, здавалося б, ідеальних творів, втілень ідеалу про красу, на які виявилася не здатною навіть класика. Саме в цей час з'явилися „Афродіта Мелосська”, спокійна і гармонійна, холодна і внутрішньо порожня, як класичний образ, і „Ніка Самофракійська”, подібна до застиглого в камені вітру. Афродіта Агесандра, як і будь-яке творіння, наприклад, декоративної скульптури, настільки поширене в епоху еллінізму, була манірно прекрасна, ідеальна, але цей ідеал за своїм внутрішнім наповненням далекий від еллінізму, це швидше породження високої класики. Знову протиріччя, властиве маньєристичним періодам у художній культурі. Ідеал трохи випав зі своєї епохи, немов запізнився з'явитися на світ. Проте є і ракурси, в яких ця статуя сприймається зовсім не так безхмарно ідеально, і все стає на місце: статуя Афродіти з о. Мелос зі спини сприймається суцільною, і стає помітно, що у неї непропорційно великі ступні.

Тобто еллінізм все ж повертає „на круги своя” і поняття про ідеал – такий, яким він був сформульований у класичну добу, вже немає...

„Ніка Самофракійська” – теж один з тих ідеальних творів людського генія, які породив період еллінізму. Але для своєї епохи він органічніший: є рух, експресія, хоч і не так виражені, як, наприклад, в пергамських рельєфах. Але і до ідеального, яким ми його звикли його сприймати, цьому твору далеко – проблема сприйняття статуї при круговому обході виявляє цілу низку недоліків: перш за все, „рваний”, різкий силует при сприйнятті ззаду, різко „висмикнуті” з цілісного силуету крила, абсолютно чужа, неприродно гостра драпіровка, що оголює мармурову підпору, незграбно приховану в складках одягу богині, немов майстри забули досвід Праксителя, що вже колись вирішив проблему естетизації технологічно необхідної підпори в скульптурі.

Експресія, динамізм, драматизм, трагізм, що склали інструментарій майстрів елліністичеського періоду, поєднувалися з прагненням, як і раніше, втілювати в образах ідеал, співати гімн красі, в чому полягало ще одне протиріччя епохи загибелі гігантів. Гігантомахії еллінізму втілили в собі головну ідею епохи, ідею про загибель великого, загибель сили і потужності минувшини. Ця ідея, що дримає і в мармурі „Лаокоона”, теж добре проілюстрована в рельєфах Зевсового віттаря в Пергамі. Понад два метри заввишки, у розмірі натури з чвертю, що об'ємом досягають трьох чвертей натури, а інколи і повної натури [2, 6], ці фігури спалюють напруженням свого пристрасного болю, це сила, що не стрималася в камені і буквально виривається з нього, ніби це живі, реальні образи намагаються вирватися з полону кам'яної маси, в яку вони поміщені за якусь провину. Покарані каменінням гіганти виткані з напруги, вони повержені, вірніше, ось-ось будуть повержені, бо окам'яніли ще до тієї миті, як трагедії вічної поразки призначено було остаточно відбутися, немов рука ката навіки застигла над шиєю жертви, але драматизм ситуації полягає в тому, що вони сильніші за переможців, проте вже нічого не в силах змінити. Глиба м'язів, скорботна і виюча від відчаю потужність Леона, вже майже повержений додолу, але дихаючий силою гігант

Егейон, гігант Лінкей, що відчайдушно чинить опір і намагається ухилитися від неминучого, молодий гігант біля ніг Тритона... Все це дихає злістю неприборканого відчаю, стогне обуренням від безвиході... Живі кільця змії підсилюють напругу ритму рельєфів...

Так і минула велич грецького класичного мистецтва, його потужність і сила його генія, в „стилістичному календарі”, що зміцнилися дуже ненадовго, були повержені в прах, переможені маньєристичними метаннями мистецтва еллінізму. І характерно, що еллінізм, з його метаннями і пристрастями, зтягнувся на кілька століть, не дивлячись на характер, що весь час коливався, на хиткість естетичних доктрин цього мистецтва, воно було набагато триваліше, ніж гармонія розміреної класики, протяжніше за будь-який період *stilwandelung* в порівнянні з тими, що фланкують його в процесі стильотворення, періодами.

І ареал розповсюдження цього феномену був значно ширший. Але якщо в гігантомахіях стихія поступалася розуму, хаотичність хтоніки була поневолена класичною гармонією олімпійського світу, то гігантомахія класичного і елліністичного періодів завершилася протилежним результатом – стихія перемогла гармонію, але, перемігши, жалкувала про свою перемогу і вклонялася ідеалам, які сама ж відринула... Щоб їх по-справжньому оцінити, їх потрібно було спочатку зневажити, і вже потім звести на недосяжний п'єдестал... Це лише один з прикладів, одна з ілюстрацій того постулату, що будь-який період сталих, гармонійних ідеалів у мистецтві фланкується етапами хаосу, або, як його інколи нарікають, етапами „культурного проміжку”, тобто перехідними періодами.

Література:

1. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции. – М.: Искусство, 1987. – 222 с.
2. Белов Г. Алтарь Зевса в Пергаме. – Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1959. – 10 с.+ ил.

3. Бердяев Н. Творчество и объективация. – М.: Экономпресс, 2000. – 304 с.
4. Всеобщая история искусств. – В 6-и тт. – Т. I. – М.: Искусство, 1956. – 467 с., ил.
5. Лосев А. История античной эстетики. В 5-и тт. – Т. V. Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 494 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 208 с.
7. Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с., ил.
8. Соколов Г. Искусство Древней Греции. – М.: Искусство, 1980. – 271 с., ил.
9. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.

СВІТОГЛЯДНІ УНІВЕРСАЛІЇ МАНЬЄРИЗМУ В ЕЛЛІНІСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена пошукам маньєристичної константи в елліністичному мистецтві як періоді *stilwandel* давньогрецького мистецтва. Елліністична доба розглядається як епоха, за світоглядними засадами близька до маньєристичної доби в мистецтві Західної Європи, наводяться основні конфлікти художнього процесу елліністичного періоду, наявність яких обумовлює право вбачати в ній маньєристичні ознаки.

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ МАНЬЕРИЗМА В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Стаття посвящена поискам маньєристичной константы в эллинистическом искусстве как периоде *stilwandel* древнегреческого искусства. Эллинистическая эпоха рассматривается как близкая по мировоззренческим принципам к периоду маньєризма в искусстве Западной Европы, приводятся основные конфликты художественного процесса эллинистического периода, наличие которых обуславливает право видеть в ней маньєристичные признаки.

WORLD VIEW UNIVERSAL FEATURES OF MANNERISM IN HELLENISTIC ART

Essay is dedicated to the searches of Manneristic constant in a Hellenism Art as period of stilwandel of Ancient Greek Art. Hellenism epoch has been analyzed as close on world view principles to the period of Mannerism in Fine Art of Western Europe, the basic conflicts of creative process of Hellenistic period have been proposed, the presence of which explain a right to see Manneristic features in it.

Ключові слова: маньєризм, світоглядні універсалії, еллінізм, античність, stilwandel, мистецтво.

Ключевые слова: маньєризм, мировоззренческие универсалии, эллинизм, античность, stilwandel, искусство.

Key words: Mannerism, world view universal categories, Hellenism, Antiquity, stilwandel, Fine Arts.